



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Intymne - duchowe : osoby Krystiana Lupy w kulturze
ponowoczesnej

Author: Alina Sordyl

Citation style: Sordyl Alina. (2015). Intymne - duchowe : osoby Krystiana
Lupy w kulturze ponowoczesnej. W: E. Wąchocka (red.), "Intymne - prywatne
- publiczne" (S. 47-71). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja
ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach
niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci
(nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Alina Sordyl

Intymne – duchowe Persony Krystiana Lupy w kulturze ponowoczesnej

Krystiana Lupa zdaje się od jakiegoś czasu fascynować szczególnie kontakt graniczny¹ prywatnego z publicznym, egzystencjalnego z zawodowym, subiektywności aktora z osobowością/personą zbiorowej wyobraźni. Jawi się jako twórca, który prowadzi swoją egzystencję, ustanawia i realizuje własną procesualną tożsamość w ramach teatru autorskiego. Jest też mistrzem i nauczycielem dla reżyserów, których uczy między innymi „adaptacji współczesnej prozy w formę radykalnie osobistej wypowiedzi”². Te słowa zdają się też adekwatnie opisywać jego własną praktykę, w której adaptowanie stanowi fundament. Jednak zarówno sposób, jak i materiał poddawany adaptacji w teatrze Lupy podlegały zmianom w czasie. Można zaryzykować tezę, że te transformacje wiodą od dialogu z literaturą w rozumieniu filozofii spotkania (podmiotowa

¹ Pojęcie kontaktu granicznego pochodzi z teoretycznych założeń terapii *Gestalt*, w której definiuje się go jako miejsce styku organizmu ze środowiskiem, spotkania i wzajemnej wymiany lub miejsca, poza którym nie ma już kontaktu. „Zgłębianie sposobu, w jaki człowiek funkcjonuje w środowisku, jest badaniem tego, co zachodzi w kontakcie granicznym między jednostką a środowiskiem. To właśnie w kontakcie granicznym inicjowane są różne zjawiska psychiczne. Nasze myśli, czynności, zachowania i emocje są sposobem doświadczania i poznawania tychże granicznych zjawisk”. P. CLARKSON, J. MACKEWN: *Fritz Perls*. Przeł. J. GICZELA. Gdańsk 2008, s. 93.

² Warszawa. List Krystiana Lupy. www.e-teatr.pl [dostęp: 4.03.2010].

i równorzędna relacja dwóch subiektywnych światów twórczych), przez podporządkowanie tekstu literackiego siatce pojęciowej Lupy i wielopodmiotowemu procesowi twórczemu pod kierunkiem reżysera (jak w *Zaratuście*), aż po oderwanie spektaklu od inspiracji określonym tekstem i adaptowanie żywych, indywidualnych, międzyludzkich oraz grupowych procesów (*Factory 2*) czy biografii (Marilyn Monroe, Simone Weil) na podstawie różnorodnych artefaktów. Materie adaptowane w teatrze Lupy to: przede wszystkim teksty epickie, ale także dramat, koncepcje filozoficzne, psychologia głębi, elementy metody psychoterapeutycznej Arnolda Mindella, motywy autotematyczne, biografie ikon XX-wiecznej kultury, mity, doświadczenia codzienności, elementy procesu grupowego, techniki ekranowe. Wszystkie one jednak zostają przystosowane do „formy radykalnie osobistej wypowiedzi”.

Teatr autorski Krystiana Lupy można więc traktować jako proces intymny i tożsamościowy samego artysty, który opowiada za pomocą różnych, zmieniających się w czasie, adaptowanych mediów: postaci, lektur i biografii, o stawianiu się i kondycji jednostki, kondycji własnej, o transformacjach własnego *self*. Zajmuje się stworzonym przez zachodnią kulturę indywiduum, które stało się problemem samo dla siebie wtedy, kiedy rozerwana została integralność kultury synkretycznej i integralność człowieka jako całości socjopsychologicznej. Lupa zdaje się poszukiwać tropów indywiduacyjnych i sposobów na „teatralizowanie” tego, co osobiste, intymne — niejawne dla samej jednostki, a więc cielesne, nieświadome, popędowe, zdeintegrowane, irracjonalne, „chorobliwe”, odruchowe, święte/demoniczne w człowieku. Bada egzystencje w procesie transformacji, w ruchu i w bezruchu, na granicy rytuałów codzienności i ekscesu. O ile we wczesnym okresie twórczości skupiał się na postaciach dramatów Witkacego, potem na intymnych procesach uwikłanych w kulturę postaci prozy austriackiej czy rosyjskiej, to dziś bada postacie stanowiące ikony kultury XX wieku: postać Andy’ego Warhola (*Faktory 2*, 2008), Marilyn Monroe (*Persona. Tryptyk/Marilyn*, 2009), Simone Weil (*Persona. Ciało Simone*, 2010). Praktyka adaptowania biografii realnych indywiduałości, legend popkultury i kultury wysokiej prowadzi jednocześnie do transfor-

macji narracji tożsamościowych i sposobów teatralizacji tego, co najbardziej intymne, osobiste. Kiedy jeszcze w spektaklu *Zaratustra* (2005) Lupa realizował biografię tytułowej postaci jako klasyczną narrację indywiduacyjną według modelu Jungowskiego, to kolejne spektakle są już raczej doświadczeniami i eksperymentami zbiorowymi, wymagającymi nowych, odmiennych sposobów współbycia twórców z sobą i z widzami. W twórczości teatralnej Lupy zdaje się zawierać, realizować i przejawiać jego osobisty rozproszony proces, który toczył się najpierw na marginesach głównego nurtu kultury polskiej (nurtu zainteresowanego zbiorowymi traumami na styku z doświadczeniem jednostkowym³), a dziś toczy się w kontakcie granicznym z kulturą współczesną, zmieniającą na niespotykaną dotąd skalę relację pomiędzy tym, co prywatne, a tym, co publiczne.

Persona/aktor/postać

Artystę interesują procesy odsłaniania publicznych person, wnikania w intymne sfery obcej, niedostępnej osobowości i jej tajemnicy, procesy, w których aktorzy są narzędziami transgresji (jak mówi sam Lupa⁴). Ale jednocześnie te same procesy stanowią przekroczenie kondycji aktorskiej i odsłonięcie intymnej sfery aktora, jego doświadczającego „ja”, jego osobowości. A wszystko to publicznie (w znaczeniu: jawnie) — na oczach widowni, na scenie i ekranie, w obiektywach kilku kamer stale obecnych na deskach sceny i w salach prób (powstałe podczas procesu przygotowań *screen* testy aktorów weszły w strukturę inscenizacji w *Faktory 2* i w *Marilyn*). Żadne z trzech wymienionych przedstawień, mimo że inspiruje się biografiami zmytizowanych nieżyjących osób, nie jest rekonstrukcją biografii. To fantazje na ich temat, wyłonione podczas wspólnej pracy reżysera z aktorami. Referencja do realnych osób nie jest tu kluczem. Kluczowy wydaje się sam fenomen bycia „realności

³ Zob. G. NIZIOŁEK: *Anty-jung*. „Didaskalia” 2008, nr 84, s. 3.

⁴ Zob. K. LUPA: *Performance?*. „Gazeta Wyborcza” z 22.02.2010.

egzystencjalnej aktora” w sytuacji scenicznej, proces powoływania postaci, doświadczania siebie w postaci, przechodzenia tożsamości w tożsamość, gubienia podmiotowości na rzecz postaci, tajemnicy dialogu — spotkania lub owładnięcia. Choć Lupa stworzył własny język do opisywania takich procesów, to adekwatnym pojęciem będzie „opętanie”. Jean Duvignaud opisuje pracę aktora nad rolą jako ekwiwalent transu w kultach opętania⁵. Podstawą tego procesu jest ciało aktora, a fikcja lub wiara umożliwiałyby akt zbiorowego uczestnictwa. Tymczasem Lupa zamiast fikcji proponuje ikony zbiorowej wyobraźni — persony, których osobowości uwieszone są w znaczeniach kulturowych. To one umożliwiają komunikację. Nie tekst, lecz przedwidza kulturowa widzów na temat tych osób, założona przez twórców, oraz wspólnota doświadczeń cielesnych wykonawców i widzów stanowią o możliwości zbiorowego aktu uczestnictwa.

Pojęcie persony, do którego odwołuje się Lupa w tytule tryptyku⁶, to termin pochodzący z języka greckiego, gdzie *proponon* to „maska”. Szczególnie istotne jest miejsce tego terminu w psychologii Carla Gustava Junga, który personą nazywał efekt kompromisu pomiędzy jednostką i społeczeństwem, adaptację do norm zbiorowych. Persona byłaby zatem sferą maski społecznej, czymś, co zakrywa głębsze sfery psychiki, a więc *ego* (świadomość indywidualną), nieświadomość indywidualną (Cień), instynkty i archetypy (nieświadomość zbiorową, w tym archetyp Jaźni)⁷. Personą byłaby więc ta część osobowości, która jest najbardziej zewnętrzna i jawna, społecznie eksponowana. Jednostkowa *psyche* może się samoregulować na każdym z tych poziomów. Proces indywidualizacji wymaga jednak samoregulacji związanej z jednostkowym Cieniem, a następnie z archetypem Jaźni, i wiąże się z wysokim poziomem entropii osobowości pod wpływem przedzierania się do świadomości *ego* nieświadomych treści wypartych i archetypowych, potężnych symboli. Osobowość w stanie wysokiej entropii bywa

⁵ Zob. J. DUVIGNAUD: *Aktorstwo a opętanie*. Przeł. M. RODAK. „Dialog” 1997, nr 1, s. 137–149.

⁶ Dotąd nie powstała trzecia część tryptyku poświęcona Gurdżijewowi.

⁷ Zob. Z.W. DUDEK: *Głębinowa struktura nieświadomości*. „Albo Albo. Problemy Psychologii i Kultury” 2001, nr 1, s. 24.

w społeczeństwach zachodnich uznawana za chorą psychicznie i jest poddawana procedurom medycznemu, chyba że funkcjonuje w porządku symbolicznym jako zbiorowe ucieleśnienie archetypu, przedmiot projekcji ukrytych, nieświadomych pragnień lub zbiorowy przedmiot rytualny. Wtedy jej istnienie wypełnia się treściami ponadindywidualnymi, mocą w antropologicznym dyskursie zwaną *mana*⁸. Persona może więc oznaczać także odmienca, który bierze na siebie wyprojektowane na zewnątrz zbiorowe treści nieświadome, umożliwiając kolektywne samopoznanie.

Przedstawienie *Persona. Tryptyk/Marilyn*⁹ stanowi próbę wnikięcia w ukryty pod maską i zbiorowym mitem proces wewnętrzny indywiduum, które próbuje zintegrować swoją osobowość po rozpadzie (skutkującym pobytem w klinice psychiatrycznej). Personą jest Marilyn Monroe, aktorka filmowa i teatralna, która stała się legendą kina w zachodniej kulturze. Obraz ciała Marilyn posłużył za miejsce projekcji zbiorowych, szczególnie męskich pragnień. W spektaklu Marilyn, grana przez Sandrę Korzeniak, ucieka przed ludzkim światem, chroni się w surowej przestrzeni opuszczonej hali prób studia filmowego. Lupa tworzy dla postaci przestrzeń liminalną. Tu, na osobności, w azylu, poza społecznym kontekstem, możliwe staje się podjęcie próby indywiduacyjnej zgodnie z wewnętrznym procesem jednostki. Widzimy fragmenty tego procesu w kilku scenach: Marilyn sama — monolog, Marilyn z Paulą Strasberg, nauczycielką aktorstwa (Katarzyna Figura), Marilyn z fotografem Andre (Piotr Skiba), Marilyn z Francesco, mężczyzną pilnującym hali (Marcin Bosak), Marilyn z doktorem Greensonem, psychoanalitykiem (Władysław Kowalski), monolog Sandry Korzeniak (*screen test*), Marilyn na planie filmowym — rytualne ofiarowanie.

Sandra Korzeniak, dzięki charakterystyce i fryzurze, upodobniona zewnętrznie do filmowego i utrwalonego na fotografiach wizerunku

⁸ Zob. J. DUVIGNAUD: *Maniczość postaci scenicznej*. Przeł. M. RODAK. „Dialog” 1997, nr 5, s. 156–161.

⁹ *Persona. Tryptyk/Marilyn*. Reżyseria, scenariusz, scenografia: K. LUPA. Muzyka: P. SZYMAŃSKI. Kostiumy: P. SKIBA. Współpraca dramaturgiczna: M. ZAWADA. Projekcje wideo: J. PRZYŁUSKI. Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy. Premiera: 18 kwietnia 2009.

Monroe, gra prawie nago i boso. W pierwszych scenach jej ciało jest niedbale osłonięte tylko obszernym swetrem, potem w trakcie sesji fotograficznej nagie, przykryte na chwilę sukienką — halką innej aktorki, jeszcze później na chwilę jakimś strojem w stylu *glamour*. Przeważnie jednak obecna na scenie aktorka jest tylko w niedopasowanym, zbyt ciasnym biustonoszu, z którego ciało się wylewa. Nagość w rytach inicjacyjnych ma charakter symboliczny — oznacza liminalny, przejściowy stan pomiędzy dwiema tożsamościami, dwoma statusami¹⁰. Nagość to również symboliczne огоłozenie ze społecznych masek czy persony do autentycznej, nieskrępowanej formami życia zbiorowego osoby¹¹. Ale nagość tu to także gra z voyerystyczną kulturą, która z podglądania i obnażania uczyniła strywalizowaną, powszechną praktykę poza konwencjami rytuału czy sztuki, bliską formom pornografii (Internet¹²).

Scena i ekran

Tymczasem nagość fenomenalnego ciała aktorki obecnej na scenie oddziałuje na widza teatralnego w sposób szczególny, Korzeniak bowiem nie używa swego ciała jako przedmiotu erotycznego, skierowanego na przyjemność czy wzbudzenie pożądania obecnego widza¹³. Tę funkcję pełni raczej obraz na ekranie. Przeciwnie, jej ciało użyczone Marilyn jest ciałem doświadczającym, bezbronnym, właśnie tym, co Lupa nazywa za Arnoldem Mindellem śniącym ciałem, czyli ciałem poddanym odmiennym stanom świadomości, które do-

¹⁰ Zob. A. VAN GENNEP: *Obrzędy przejścia*. Przeł. A. ZADROŻYŃSKA-BARĄCZ. W: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*. Red. L. KOLANKIEWICZ. Warszawa 2005, s. 115–120.

¹¹ Zob. R. RYBKOWSKI: *Nagość i rytuał: Paradise Now Living Theatre*. W: *W stronę rytuału. Od Yeatsa do Węgałt*. Red. M. SUGIERA. Kraków 1999, s. 83–96.

¹² Internet umożliwił globalną wymianę, produkcję i konsumpcję wirtualnego ciała, sprowadzonego przez samych użytkowników do przedmiotu pornograficznego lub elementu wykreowanego wizerunku na użytek innych.

¹³ To byłaby słaba koncepcja obecności. Zob. E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2008, s. 153.

cierają do codziennej świadomości za pomocą „takich sygnałów, jak symptomy cielesne, impulsy związane z ruchem, sny i wiadomości płynące z otoczenia”¹⁴. Lupa intensyfikuje wrażenie realnej obecności, bycia Marilyn przez nagą realną obecność Sandry Korzeniak, która „w niecodziennie intensywny sposób istnieje tu i teraz”¹⁵. To Korzeniak staje się emiterem energii. Jej obecność stanowi „wynik specyficznych procesów ucieleśnienia, za pomocą których aktor wytwarza swoje fenomenalne ciało i sprawia, że panuje ono nad przestrzenią, przykuwając uwagę widzów”¹⁶. Intensyfikacja jest tym mocniejsza, że nad sceną dominuje ogromny ekran, na którym pojawia się obraz ciała, dublujący to, co na scenie, lub ukazujący powiększone fotosy Sandry-Marilyn — stylizowane na autentyczne fotografie Monroe, albo wreszcie projekcje wideo przedstawiające symboliczne ciałałopalenie postaci. Ciało na scenie w swym ludzkim wymiarze i fenomenalnej konkretności, reprezentujące „śniące ciało” postaci Marilyn, grającej z kolei cierpiącą Gruszeńkę, oraz zestetyzowany obraz ciała na ekranie w wymiarze monstualnym zderzają odmienne porządki ludzkiej egzystencji, które za Jacques’em Lacanem można by ująć jako Realne, Wyobrażone i Symboliczne¹⁷. Wyłaniają kolejne osobowości, z których jedna odsyła do drugiej. Czy jeszcze na zasadzie Jungowskich indywiduacyjnych symboli, czy już raczej na zasadzie Derridańskiej dyseminacji¹⁸? Jesteśmy w teatrze

¹⁴ A. MINDELL: *Psychologia i szamanizm*. Przeł. R. PALUSIŃSKI. Katowice 2002, s. 21.

¹⁵ E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności...*, s. 155.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Zob. M. BAKKE: *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*. Poznań 2000, s. 18—24. Kategorii Lacana trzeba tu używać ostrożnie. W jego teorii w rozwoju człowieka najistotniejsza jest faza lustra, która tworzy złudzenie ciała jako idealnej, odrębnej całości. Człowiek używa tego wizerunku jako podstawy tworzenia „ja”, podmiotu, który odtąd nie ma powrotu do doświadczeń porządku Realnego, w którym ciało było doznawane jako pokałkowane; było chaosem doznań, impulsów, popędów. Kontakt z Realnym prowadzić ma do stanów psychotycznych.

¹⁸ Jacques Derrida używał pojęcia dyseminacji oczywiście w odniesieniu do tekstu. Oznacza ono rozprzestrzenianie i roztrwianie się sensu (dyspersja sensu; rozplenianie znaczeń, ginących i tworzących się w zależności od kontekstów; niemożność ograniczenia, domknięcia sensu). Zob. R. Nycz:

i kinie jednocześnie (gest włączenia pilotem projekcji na początku przedstawienia), w fikcji i w fikcji dwójnasób, gdy ucieleśniona Monroe dokonuje autopoznania i autoekspresji za pomocą postaci literackiej Dostojewskiego. Jakby dotarcie do prawdy własnego „ja” potrzebowało innego „ja”. Monroe potrzebuje Gruszeńki, Korzeniak potrzebuje Marilyn, Lupa potrzebuje aktorów i postaci jako medium swojej osobowości, zbiorowość potrzebuje ich wszystkich, by zajrzeć w głąb własnej jaźni, pod powierzchnię społecznych masek.

Sandra Korzeniak jako Marilyn na ekranie jest bardziej ciałem semiotycznym i obiektem kulturowym niż Korzeniak na scenie, która realnie wystawia swoje ciało na ryzyko nie do końca przewidywalnych zdarzeń w społecznej sytuacji przedstawienia. Na scenie intymność ciała Sandry Korzeniak i porządek obecności bezustannie oscylują z intymnością wcielonej postaci i porządkiem semiotycznym. Na ekranie natomiast obrazy kobiety i efekty obecności wytwarzane przez techniczne medium przyjmują estetyczny i symboliczny wymiar. Realne i obecne ciało stawia opór fantazmatom, podczas gdy klasyczne kino hollywoodzkie, którego symbolem, produktem i ofiarą była Monroe, inicjuje

obsadzenie przez popędy przedmiotów świata nieobecnego, imaginowanego przez ekran. Jest uczynienie przez ekran każdego przedmiotu przedmiotem popędowych fantazji, ulokowanym w wewnętrznej, psychicznej rzeczywistości podmiotu. Jest intymna władza ekranu nad intymnością podmiotu. Sprawowana jest ona nad podmiotem poprzez utożsamienie każdego dostarczonego zmysłom do oglądu przedmiotu z „wewnętrznym przedmiotem” podmiotu. Jemu drogim, tzn. jego popędem, tzn. wywołującym afekt¹⁹.

Ale Korzeniak na ekranie w *screen* teście, rejestrującym prywatny monolog Sandry z okresu prób, dokumentujący jej problemy tożsa-

Dekonstrukcjonizm w teorii literatury. W: IDEM: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze.* Warszawa 1995, s. 44.

¹⁹ W. CHYŁA: *Ekran, zasłona obecności.* W: *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia.* Red. A. Gwóźdź, P. Zawojski. Kraków 2002, s. 78.

mościowe pod wpływem postaci, zawiesza i znosi ten uproszczony podział na scenę i ekran. Teraz ekran staje się miejscem prywatnego monologu w surowym dokumentalnym stylu, który narusza estetyczne reguły klasycznej (fabularnej) konwencji filmowej i w ten sposób zaświadcza intymną, nieprzetworzoną — zarejestrowaną obiektywnym okiem kamery — niezborną, w procesie uświadamiania wypartego lęku, prawdę doświadczenia. Sandra Korzeniak od początku na scenie oddaje siebie postaci Monroe bez reszty. Jakby ciało i *psyche* Sandry były owładnięte przez postać. Leszek Kolankiewicz komentował w jednym z wywiadów kreację aktorki następująco:

To aktorstwo skupiające się na bogactwie psychiki bohaterki, na tym, co w tej psychice nieogarnione, zmienne, co jest niekończącą się metamorfozą. Nie jest to taką zwyczajną sprawą, że aktorka przez kilka godzin pozostaje na scenie częściowo naga — co tu kryć: bez majtek! — a jednocześnie potrafi skupić uwagę widza [...] na procesach psychicznych. Sandrze Korzeniak udało się bezlitośnie obnażyć i zdemaskować istotę męskiego spojrzenia. To właśnie wzrok mężczyzn wiążył Marilyn Monroe — symbol seksu, i to właśnie od tego uwiecznienia pragnęła ona uciec²⁰.

Intymne aktorstwo medialne

Krystian Lupa pisze o aktorstwie mediumicznym, w którym przewodnikiem jest śniące ciało:

Śniące ciało to drugi, mniej znany kosmos naszych aktów odczuwania, inspiracji [...]. Śniące ciało to ciało w mocy wyobrażenia, a nie świadomości czy aktu woli. To także ciało jako organ wyobraźni — pierwotniejszy i bardziej tajemniczy niż psychika. [...] W akcie twórczym najistotniejsza jest relacja przepływu pomiędzy tym pierwotnym i tym, powiedziałbym, świadomym notującym.

²⁰ L. KOLANKIEWICZ, M. KWAŚNIEWSKA: *Widzowie do zmiany*. „Didaskalia” 2010, nr 96.

Dlatego dla aktora najważniejsze jest dążenie do posiadania ciała swojej postaci, któremu zawierzy...²¹.

Postać Marilyn w tej inscenizacji jawi się początkowo jako istnienie nieautonomiczne, o ograniczonej samowiedzy i samokontroli, poddane nieznanym siłom, w sieciach relacji, niezdolne do przejrzystej introspekcji. Monolog Marilyn w pierwszej scenie obnaża fundamentalną relacyjność podmiotu²², który zwraca się do bezimiennego ukochanego, bo tylko wobec Innego ustanawia siebie. „Ja” postaci nie jest odrębne ani dla siebie oczywiste. Performuje „znaną” siebie, by siebie ustanowić, by nie zapaść się w lęk. Marilyn wykonuje mikrytuał malowania ust, by poradzić sobie ze zwiastunami lęku — jakby to persona (w dosłownym znaczeniu maski) miała podeprzeć jej *psyche* w stanie wysokiej entropii. Działa jak we śnie, w sposób nieprzejrzysty dla *ego*, niezintegrowany dyskursem językowym, lecz stopniowo objawiający niewyraźną tajemnicę jaźni w ciele, w jego niekontrolowanych przyruchach, antyestetycznym skuleniu, dzikim tańcu, przyśnięciach, mimowolnych rozprośzeniach i chwilowych skupieniach uwagi. Fragmenty refleksji ujęte w „monolog osobowości” nie mają tu „mocy emancypacyjnej”²³ w rozumieniu Freudowskim czy Habermasowskim. „Kiedy sens doświadczenia, zachowania, interakcji, w jakich uczestniczy podmiot, nie jest mu

²¹ B. MATKOWSKA-ŚWIĘS: *Podróż do Nieuchwytnego. Rozmowy z Krystianem Lupą*. Kraków 2003, s. 134–135.

²² Por. poglądy przedstawicieli brytyjskiej szkoły teorii relacji z obiektem, na przykład teorię Williama Ronalda D. Fairbairna i teorię Harry’ego Guntripa.

²³ Agata Bielik-Robson, relacjonując poglądy Jürgena Habermasa dotyczące podmiotu przewyżającego swe uwarunkowania, pisze, że osiągnięcie przejrzystości i wolności subiektywnej jest możliwe dzięki „emancypacyjnej mocy refleksji”. „Definicja przejrzystości, jaką podaje Habermas, stanowi już swego rodzaju odpowiedź na niepowodzenie naiwnie sformułowanej teorii introspekcji, która legła u podstaw pierwotnej koncepcji kartezjańskiej. Pojęcie przejrzystości zostaje uzupełnione o »model czystego działania komunikacyjnego«, które orientuje się nie na samowiedzę punktową, lecz na *samopoznanie w kontekście biograficznym*; nie na jednorazowy akt oglądu wewnętrznego, który unieważnia fakt zewnętrznych »ograniczeń« sfery podmiotowej, lecz na *proces zdobywania wiedzy o własnych uwarunkowaniach*...”. A. BIELIK-ROBSON: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000, s. 38.

bezpośrednio dostępny”²⁴, autonarracja tego podmiotu staje się niekoherentna i fragmentaryczna. Jaźń komunikuje się z monologującym „ja” za pomocą „języka” ciała, wyobrażeń, snów dla świadomości nieoczywistych. Zawiera bowiem doświadczenia przedrefleksyjne, powtórzone lub przetworzone w symbole. Lupa przedstawia więc w postaci Marilyn podmiot-w-procesie, niesuwerenny i tylko w części samoświadomy. Wykonujący początkowo w odosobnieniu duchową pracę, która może prowadzić ku indywidualacji, poza urzeczowione w personie i zbiorowym symbolu istnienie. Na początku poddaje się śniącemu ciału, konfrontuje z Paulą w sprawie najbardziej osobistej prawdy — traumatycznego bólu/„pustki po miłości, której nie było”²⁵. Jest wtedy raczej podmiotem doświadczenia, jaźnią wyłaniającą się na granicy Realnego i Wyobrazonego, poszukującą sublimacji w fikcyjnej postaci — Gruszeńki z *Braci Karamozow*. Sens fascynacji Gruszeńką wiąże się z potrzebą przepracowania traumatycznego bólu „w ciele, w brzuchu. Ciągłe nie mogę wyrzucić tego trupa miłości... Wysyłam Mitję »idź się bawić«, żeby to zrobić, żeby to wyszło z ciała... wstydlivy poród fizjologiczny trupa miłości, ten ciężar, to cierpienie...”. Kaszle. „To jest właśnie moje — moja prawda”²⁶. Prawda doświadczenia indywidualnego, którą Marilyn komunikuje za pomocą ucieleśnienia w rytmicznie powtarzanym, niemal rytualnym akcie — performansie opętania Gruszeńką, dla którego z trudem wywalcza przestrzeń w rozmowie z Paulą. To performans chorującego ciała pod wpływem wypartego, zatrzymanego bólu. Kiedy udaje jej się w końcu wejść w doświadczanie tego bólu w ciele przez odegranie/identyfikację z bólem Gruszeńki, może stopniowo ogarnąć świadomością, nazwać i wyjaśnić swoje doświadczenie. Proces ten umożliwia częściowe odzyskanie kontroli ego, pojawia się moment dystansu postaci do samej siebie. Marilyn opowiada Pauli sen o płaczącej jak dziecko kobiecie i odgrywa ten płacz, uchwytując jego zewnętrzny wyraz, czyniąc zeń

²⁴ Ibidem, s. 39.

²⁵ Ten i wszystkie kolejne cytaty z przedstawienia *Persona. Tryptyk/Marilyn* zostały sporządzone na podstawie zapisu audiowizualnego udostępnionego przez dział dokumentacji Teatru Dramatycznego m.st. Warszawy.

²⁶ Cyt. z przedstawienia.

groteskowy aktorski motyw. „To jest płacz: »Artur, Artur«”²⁷. Tym samym ujawnia swój świadomy dystans w przesadnym aktorskim ucieleśnieniu i komentarzu. Moment autoironiczny pozwala przywrócić, zademonstrować odzyskiwaną stopniowo integralność po, wydawałoby się, zawładnięciu psychiki przez treści uprzednio wyparte do nieświadomości. Pozwala ujawnić indywidualną artystyczną świadomość terapeutycznych funkcji sztuki. Gruszeńka to „materiał na zasypanie dziury”, „ludzie też mają takie dziury” — mówi Marilyn. Proces twórczy toczy się nadal w ciele Monroe w scenie sesji fotograficznej: „Moje ciało w tej sukience idzie w stronę Gruszeńki. Ja mam ciało stworzone dla niej”, „Grusza się we mnie buntuje, dojrzewa we mnie i przemienia mnie. Uczy mnie od nowa życia bez winy”²⁸.

Kobięcy podmiot w przedstawieniu Lupy jest więc podmiotem w ciele, podmiotem doświadczenia, który tylko częściowo konstytuuje się w języku. Marilyn nie mieści się w psychoanalitycznych interpretacjach nieporadnego doktora Greensona. Lupa w scenie z psychoanalitykiem ironizuje na temat dyskursu, który redukuje „ja” pacjenta do swoich pojęć, ustanawia prymat racjonalności, przystosowuje do porządku społecznego i pozbawia ciało głębokiej duchowości. Marilyn w tym dyskursie się nie mieści, jej *id* (popędowość) anarchicznie rozsadza językową komunikację. W poprzedzającej scenie z fotografem Andre intymny dialog objawia jeszcze inny wymiar osobowości: bezimienną jaźń, taki moment istnienia, rozkoszy, w którym znika osobne „ja”, znika tożsamość znaczone imieniem, nazwiskiem. „Bezimienny moment istnienia... tylko rozkosz, mógłbyś umrzeć w tym momencie i byłbyś szczęśliwy. Rozbieram się do naga i jestem...”²⁹. Podmiot staje się czystym doświadczeniem, wyzbytym odrębnej tożsamości, niepodzielonym³⁰. Ta scena zapowiada śmierć indywiduum. Andre zdejmuje przedśmiertne

²⁷ Cyt. z przedstawienia.

²⁸ Cyt. z przedstawienia.

²⁹ Cyt. z przedstawienia.

³⁰ Słowa te zdają się opisywać doświadczenie natury duchowej, mistycznej. Por. K. WILBER: *Niepodzielone. Wschodnie i zachodnie teorie rozwoju osobowości*. Przeł. T. BIEROŃ. Poznań 1996, s. 161–206.

maski z fotografowanego ciała Marilyn. Na ekranie pojawiają się fotogramy — fetysze³¹.

Marzenie o czystym istnieniu przerywa metateatralna świadomość postaci Marilyn i Andre lub raczej Sandry Korzeniak i Piotra Skiby: „Jakby ludzie... teatralna widownia... siedzą i patrzą jak w teatrze albo kościele”. I dalej: „Chciałabym być przed nimi naga, bezimienna, tylko byt. Żeby oni nie chcieli nic więcej, żeby się tego nie wstydzieli”³². Drugi metateatralny moment będzie należał już absolutnie do Sandry Korzeniak w ekranowym *screen* teście, w intymnym monologu, który równie dobrze mogłaby wypowiedzieć Marilyn:

Gdzie ja jestem w tym wszystkim? Nie mogę was zaspokoić... To ja, Sandra, kaleka, indywiduum w jakiś sposób zniszczone, brzydkie, niedołążne. Nie jestem tym ideałem... Nie chcę się wyprowadzić, kiedy gram takie postaci jak ta, które są w jakiś sposób wymyślone, z ludzkich snów... Jak zaspokoić tych ludzi, jak ich zaspokoić? Każdego zaspokoić, spełnić marzenia, sny... Ale ja nie jestem nią, zawsze się czułam bękartem³³.

Korzeniak pyta o swą tożsamość jednostki, która gubi się, znika pod presją zbiorowego pragnienia, tak jak zniknął, być może, doświadczający podmiot Marilyn. Korzeniak i Lupa dokonali próby wydobycia tego realnego istnienia w jego procesualnym psycho-cielesnym wymiarze spod utrwalonej zbiorowej formy fantazmatu. Bezpośrednio poddali oglądowi kondycję aktora, a pośrednio — także każdego aktora społecznego. Dramat Sandry czy Marilyn ukazuje w powiększeniu dramat każdej egzystencji, która nieuchronnie przyjmuje to, co społeczne i kulturowe, czyni z tego swoją tożsamość, personę. Tożsamość wymaga społecznej gwarancji. Marilyn negocjuje i ustanawia swoją tożsamość z kolejnymi partne-

³¹ Fotografie te są zdjęciami Sandry Korzeniak w roli Marilyn. Zostały wykonane przez Katarzynę Pałetko, a w przedstawieniu wykorzystane zostały jako prace André de Dienesy.

³² Cyt. z przedstawienia.

³³ Cyt. z przedstawienia.

rami i w końcu ze zbiorowością, Sandra Korzeniak — z reżyserem, a potem z widzami.

W przedstawieniu Lupy widz staje się świadkiem intymności ciała aktorki i ciała postaci. Ten akt może otwierać go na doświadczenie własnego ciała w porządku realnym, a nie wyobraźniowym. To wstydlive doświadczenie siebie jako doświadczającego ciała pośród innych ciał, poza granicą społecznej maski i procesem symbolizacji uchwytnym w kategoriach pojęciowych. Jednocześnie widz zostaje zderzony z przedstawionym fundamentalnym faktem zakorzenienia kultury w ludzkim ciele³⁴. Ogląda stematyzowany i performowany proces transformowania jednostkowego ciała w kulturę (w postać), w zbiorowy obiekt symboliczny (mit). Spektakl kończy sceniczny akt rytualny: nagie ciało Sandry-Marylin ułożone zostaje na stole jak do rytualnej uczty, a ekranowa wizja przedstawia ciałopalenie. Na tle ekranu niewielka męska postać wisi w pozie ukrzyżowanego Chrystusa. Historia Marilyn umieszczona zostaje w porządku mitu ofiarniczego.

Niektórzy z krytyków i badaczy skojarzyli aktorstwo Sandry Korzeniak w tym przedstawieniu z Artaudowską koncepcją „ostatecznego ofiarowania się aktora”³⁵ oraz z aktem całkowitym Ryszarda Cieślaka w teatrze Grotowskiego³⁶. Kreację Korzeniak daje się rzeczywiście opisać słowami Grotowskiego:

Tylko mit wcielony w dosłowność aktora, w jego żywy organizm, może funkcjonować jako tabu. Naruszenie intymności żywego organizmu, odsłonięcie go w jego fizjologicznym konkrety i wewnętrznych impulsach, tak daleko posunięte, że przekraczające już barierę ekscesu, przywraca sytuacji mitycznej jej powszechną ludzką konkretność, staje się doznaniem prawdy³⁷.

³⁴ Zob. E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności...*, s. 144.

³⁵ Zob. L. KOLANKIEWICZ, M. KWAŚNIEWSKA: *Widzowie do zmiany...*, s. 13–16.

³⁶ Ibidem.

³⁷ J. GROTOWSKI: *Teksty z lat 1965–1969. Wybór*. Wybór i red. J. DEGLER, Z. OSIŃSKI. Wrocław 1990, s. 18.

Logika suplementacji³⁸

A ty chcesz mówić o niej czy o sobie?³⁹.

W przedstawieniu *Persona. Ciało Simone*⁴⁰ Lupa tworzy rozbudowaną konstrukcję przesłón, przez które spogląda w kierunku Simone Weil. Jakby ucieleśnienie Weil na scenie nie było możliwe bezpośrednio. W końcu, kiedy Simone się pojawi, będzie postacią ze snu aktorki, która ma grać jej rolę. Tematem spektaklu są tworzenie spektaklu o Simone Weil oraz próba dotarcia do fenomenu postaci za pomocą budowania sytuacji scenicznych i roli teatralnej przez reżysera Artura i aktorkę Elżbietę Vogler, postać z filmu Ingmana Bergmana pod tytułem *Persona*. Film z 1966 roku był studium psychologicznym przedstawiającym spotkanie dwóch osobowości: aktorki Elizabet Vogler, która po spektaklu *Elektra* przestała mówić, i pielęgniarki Almy, która dokonuje przed Vogler ufnego aktu odsłonięcia. Otwarcie Almy kończy się dezintegracją tożsamości, a zdradzone przez aktorkę zaufanie skutkuje tym, że Alma sama popada w stan choroby, podczas gdy Vogler wyjeżdża z miejsca odosobnienia uzdrowiona. W wyniku tej interakcji pomiędzy kobietami dochodzi do przenikania/wymiany osobowości. Osobowość Vogler integruje się, Almy ulega rozpad-

³⁸ Jacques Derrida używał pojęcia suplementacji do charakterystyki tekstu, a w szczególności rozbioru mechanizmów samozwrotnych: metajęzykowości i autotematyzmu. Okazało się, że kategoria ta „nie ugruntowuje koherencji i tożsamości tekstu, lecz wyzwała prymarną nietożsamość, niemożność auto-wyjaśnienia”. Suplement to nadwyżka, dyskurs naddany, pełni wzbogacającą inną pełnię, ale także uzupełnienie — zastępuje i kompensuje, wchodzi w miejsce znaku pustki. Zob. R. Nycz: *Dekonstrukcjonizm w teorii literatury...*, s. 45–46.

³⁹ Pyta aktorka Elżbieta Vogler swego syna, reżysera teatralnego, imieniem Artur, w przedstawieniu Lupy *Persona. Ciało Simone*.

⁴⁰ *Persona. Ciało Simone*. Reżyseria, scenariusz, scenografia: K. LUPA. Muzyka: P. SZYMAŃSKI. Kostiumy: P. SKIBA. Współpraca dramaturgiczna: M. ZAWADA. Projektuje wideo: J. PRZYŁUSKI. Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy. Premiera: 13 lutego 2010. Scenariusz powstawał w trakcie pracy z zespołem. Po premierze ukazała się jego literacka wersja, którą wydał Teatr Dramatyczny: K. LUPA: *Persona*. Warszawa 2010.

wi. Film bywa interpretowany między innymi jako film o sztuce, o istocie kreacji aktorskiej⁴¹.

Zarówno konstrukcja metateatralna, jak i odwołanie do filmu Bergmana, posłużenie się jego postacią — to dwie zasadnicze przesłony i jednocześnie drogi do poznania/wykreowania postaci Weil. W świecie przedstawionym inscenizacji Lupy nadrzędną ramą jest więc proces pracy nad spektaklem. To jakby późniejsza historia postaci powołanej przez Bergmana. Widzimy Vogler, która po latach powraca do teatru, by grać w przedstawieniach przygotowywanych przez swojego syna. Oboje czytając pisma Weil, spierają się o jej ludzką i duchową prawdę. Kolejną przesłoną okazuje się więc *język i pismo* samej Weil. Jej życie przesłonięte ideami, pojęciami, stałą narracją. Myśli Weil są z kolei już zawsze przedmiotem interpretacji, zakorzenione w cudzej subiektywności i jej osobistym doświadczeniu.

Kolejną przesłoną skonstruowaną przez Lupę jest obsadzenie w roli Elżbiety Vogler Małgorzaty Braunek, której osobista historia wiąże się z rezygnacją z aktorstwa u szczytu kariery filmowej i wyborem drogi poszukiwań duchowych (droga kontynuowana od trzydziestu pięciu lat)⁴². To do dziś najbardziej znana buddystka w Polsce, nauczycielka buddyzmu zen, która prowadziła polską *sangę* Kanzeon od 1992 roku, w ostatniej fazie życia jako *roshi* — Mistrz Zen (2011). Spektakl Lupy stanowił jej powrót na scenę teatralną. Istnieje więc paralela biografii pomiędzy fikcyjną postacią Bergmana i grającą ją aktorką Małgorzatą Braunek, a także historyczną postacią Weil, która również porzuciła ustabilizowaną pozycję zawodową nauczyciela filozofii i rozpoczęła radykalne społeczne i duchowe poszukiwania⁴³. W przedstawieniu *Persona. Ciało Simone* Lupa zdaje

⁴¹ Por. T. SZCZEPAŃSKI: *Zwierzciadło Bergmana*. Gdańsk 2002.

⁴² Por. *Jabłoń w ogrodzie, morze jest blisko. Małgorzata Braunek w rozmowie o życiu z Arturem Cieślarem*. Kraków 2012.

⁴³ Lupa na zasadzie konwencji kinowej, tj. wyświetlanych napisów ekranowych, wprowadził następującą informację o Weil przed rozpoczęciem spektaklu (cytat pochodzi z zapisu audiowizualnego przedstawienia):

„Simone Weil (1909–1943). Urodzona w rodzinie żydowskiej, za swoją ojczyznę uważa dziedzictwo europejskiej kultury... Ideolog i myślicielka

się przyglądać osobowościom, których widocznym rysem wspólnym jest radykalna zmiana drogi życiowej.

Przedstawienie Lupy, film Bergmana, spektakl Artura, postać fikcyjna Vogler, fotografia Weil, pisma Weil, inscenizacja *Improwizacji* na podstawie pism, sen Vogler, biografia Braunek, obraz Weil na ekranie, rola Weil, ucieleśniona postać (początkowo wykonywana przez Joannę Szczepkowską, a po skandalu⁴⁴ przez Maję Ostaszewską) to kolejne media w procesie intymnego zbliżania się do tajemnicy indywiduum, które staje się postacią. Tematem przedstawienia Lupa staje się więc nie tyle Weil, ile sam proces tworzenia postaci scenicznej. Lupa mówi raczej o tajemnicach własnej pracy z aktorem i postacią niż o historycznej jednostce. Interesuje go sama „nie-możliwość” poznania obiektywnego, zbieranie śladów i gubienie tropów, zasłanianie/odsłanianie człowieka/postaci przez aktora, doświadczanie spotkania postaci jako bytu odrębnego i stawiającego opór intelektualnemu oglądowi. Dla Vogler postać staje się osobistym doświadczeniem w zaaranżowanej przez Artura *Improwizacji* na podstawie sceny, być może snu, z autobiograficznej narracji Weil. *Improwizacja* jest pomyślana jako proces rozbicia i transgresji intelektualnej obrony — dystansu aktorki, mającej grać Weil, wsku-

francuskiej lewicy, porzuca działalność naukową i pedagogiczną i podejmuje pracę w Zakładach Renaulta, aby dzielić cierpienie robotników — cierpienie, któremu poświęca swoje myśli... W 1937 przeżywa przełom mistyczny, od tej pory oddaje się myśli i etyce chrześcijaństwa. Odrzuca jednak możliwość przyjęcia chrztu, bo w swojej sytuacji duchowej ocenia taki krok jako wewnętrzne kłamstwo... Głęboko przekonana, że jedynym właściwym i sensownym celem indywiduum jest całkowite wyrzeczenie się pragnień osobistego szczęścia i oddanie się pojmowanym radykalnie i bezwzględnie: Dobru i Bogu... Zmuszona do ucieczki z okupowanej Francji — przebywa najpierw w Stanach Zjednoczonych — potem w Londynie, przyjmuje minimalne racje żywności, oddając resztę głodującym. Daremnie zabiega o wysłanie do Francji do oddziałów de Gaulle’a. Umiera w 1943 roku — z wycieńczenia”.

⁴⁴ Początkowo Lupa obsadził w roli Weil, ukazującej się Elżbiecie Vogler, Joannę Szczepkowską. Aktorka jednak wykonała na premierze nieuzgodniony z reżyserem swoisty performans, niszczący najbardziej intymny, końcowy fragment spektaklu spotkania aktorki z postacią. Wymiana oficjalnych listów w tej sprawie pomiędzy Lupą a Szczepkowską nastąpiła w „Gazecie Wyborczej” oraz za pośrednictwem wortalu e-teatr.pl [dostęp: 4.03.2010, 5.03.2010].

tek doprowadzenia do całościowego psychocieleśnie-duchowego doświadczenia *tu i teraz* w kontakcie granicznym ze światem, z Innymi w trakcie próby teatralnej. W wyniku eksperymentu twórczego (prowokacji) Vogler może doświadczyć ekstremum: misterium miłosnej bliskości, zjednoczenia i dzielenia się z Innym (duchowym nauczycielem, Immanuelem, Chrystusem) w duchu *agape*, potem zaś wtargnięcia chaosu — w postaci trywialnego, „histerycznego” żywiołu świata społecznego (przygodnych pijanych gości, którzy budzą rodzaj obrzydzenia, wrażenie obcości) i wreszcie bolesnego, niezrozumiałego odrzucenia Weil przez Immanuela. Eksperymentalna dezintegracja wiedzie aktorkę do odmiennego stanu świadomości przypominającego trans, sen, iluminację⁴⁵. Wyłania się z niej już w samotności Inna, doświadczająca „ja” (monolog osobowości) i ucieleśniona postać Weil. Monolog osobowości jawi się jako żywioł niepodporządkowany ani logice *Cogito*, ani logice habitualnej⁴⁶. To stan liminalny, kiedy własna persona i *ego* ustępują miejsca procesom nieświadomym, pozwalając na przyjęcie innej osobowości. Następuje częściowa identyfikacja, aktorka w monologu mówi spontanicznie słowami Weil i jednocześnie doświadcza dziwności tej sytuacji, uświadamia sobie ten proces, choć nie ma nad nim kontroli. Podczas snu Vogler pojawia się (schodzi z ekranu) już ucieleśniona Weil (Maja Ostaszewska). Dialog aktorki z postacią odbywa się na poziomie duchowym, obcowania żywej z umarłą. Staje się „seansem spirytystycznym”⁴⁷, który prowadzi do poznania postaci, do najbardziej intymnego⁴⁸, otwartego spotkania i poszerze-

⁴⁵ Zob. B. MATKOWSKA-ŚWIĘŚ: *Podróż do Nieuchwytnego...*, s. 256.

⁴⁶ Por. A. BIELIK-ROBSON: *Życie w strumieniu: filozofia a problem reguł niepisanych*. W: EADEM: *Inna nowoczesność...*, s. 125–158.

⁴⁷ Zob. A. ZALEWSKA-UBERMAN: *Słownik Krystiana Lupy. Perspektywa reżysera*. „Didaskalia” 2010, nr 96.

⁴⁸ „Intymność zaczyna się, kiedy indywidualne (zazwyczaj instynktowne) programowanie staje się bardziej intensywne, słabną natomiast zarówno społeczne modelowanie, jak i ukryte ograniczenia i motywy. Jest to jedyna w pełni zadowalająca odpowiedź na głód bodźców, głód poznawczy i głód struktur. Prototypem intymności jest akt miłosny. [...] Długotrwała intymność zdarza się rzadko i nawet wtedy jest przede wszystkim sprawą prywatną”. E. BERNE: *W co*

nia osobowości aktorki. Tu dosłownie Lupa przedstawia śniące ciało jako ciało w mocy wyobrażenia⁴⁹.

Metateatralny wymiar przedstawienia zyskuje przewagę nad narracją o Weil. Simone jest główną bohaterką narracji. Jednak raczej się o niej mówi, niż ją przedstawia. Przedstawienie/wcielenie — to punkt dojścia w teatralnym procesie. Do prawdy o mistycze prowadzi w ujęciu Lupy medium, w tym wypadku niezwykle złożone. Ostatecznie jednak zbliżyła się do niej bardziej Małgorzata Braunek niż Vogler, bardziej Maja Ostaszewska niż Szczepkowska. To aura⁵⁰ Braunek, która bardziej *jest*, niż *gra*, tworzy „pewien obszar miękkości [...]... pole intymne. Odgródzone od drapieżnego świata i jego szyderstw”⁵¹. Zbliżenie do wewnętrznego pejzażu Weil stało się możliwe dzięki użyczeniu zarówno aury, szczególnej formy obecności, jak i osobistej biografii aktorki. Intersubiektywność Braunek — Ostaszewska powołuje przestrzeń epifanii dla doświadczanej intymnie i wyłanianej z improwizacji Weil. W inscenizacji tej, zatytułowanej *Ciało Simone*, paradoksalnie ciała aktorek, żeby stać się ciałem medialnym dla Weil, stają się ciałami „nieobecnymi”, ukrytymi w kostiumie, skupionymi, nieprzyciągającymi uwagi swą energią czy wizualnością. Paradoks aktorski polega w tym wypadku na uobecnieniu istnienia, które w wyniku aktu woli zanika. Odcieleśnione „ja” Weil, oddane myśleniu i pisaniu, radykalnie przekładające myślenie na doświadczenie, wiedzie ku anihilacji organicznego ciała dla wydobycia czystego sensu, ducha⁵². Czyni to myślenie najbardziej osobistym, intymnym procesem, życie-wiario-pisaniem⁵³.

grają ludzie. Psychologia stosunków międzyludzkich. Przeł. P. IZDEBSKI. Warszawa 2002, s. 12—13.

⁴⁹ Zob. B. MATKOWSKA-ŚWIĘS: *Podróż do Nieuchwytnego...*, s. 135.

⁵⁰ Auratyzacja wprowadza pewien dystans. Aura byłaby „niepowtarzalnym zjawiskiem pewnej dali, niezależnie od tego, jak blisko by ona była”. W. BENJAMIN: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. Przeł. J. SIKORSKI. W: W. BENJAMIN: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór i oprac. H. ORŁOWSKI. Poznań 1996, s. 201—240.

⁵¹ B. MATKOWSKA-ŚWIĘS: *Podróż do Nieuchwytnego...*, s. 51.

⁵² Por. J.-L. NANCY: *Corpus*. Przeł. M. KWIETNIEWSKA. Gdańsk 2002, s. 66—68.

⁵³ Por. Z. MIKOŁEJKO: *Simone Weil — między herezją a świętością*. Dwójka — polskieradio.pl [dostęp 31.08.2013].

W przedstawieniu Krystiana Lupy Weil pojawia się w ostatniej fazie swego życia, zidentyfikowana z cierpiącym Chrystusem. Dialog ma formę spotkania dwóch osobowości: aktorki i postaci, częściowo już się przenikających, częściowo odrębnych, pozbawionych społecznych osłon („Nie ma się czego złapać [...]. Może ja przestaję być?”⁵⁴ — mówi Vogler). Dialog koncentruje się wokół przenikniętych alienacją relacji rodzinnych, wokół niedoskonałej formy miłości (martwienie się), która utrzymuje człowieka w niedorozwoju, ogranicza, zaszczuwa; wokół możliwości transcendowania tych ograniczonych form bycia z innym przez zwrócenie się ku Bogu. Pytania pozostają w większości nierozstrzygnięte. Czemu konanie ma być jak najcięższe? „To jest praca... [...] Zgodzić się z Bogiem, który jest w śmierci”⁵⁵. Dialog kończy się ułożeniem cierpiącej Simone w pozycji leżącej⁵⁶, jak do snu — umierania, przy którym jest obecny drugi człowiek. W atmosferze niezwykłej intymności.

Tożsamość uczestnicząca⁵⁷

Lupa w tej inscenizacji nie interesuje się Weil jako myślicielką społeczną, wyjmuje ją też z kontekstu historycznego. Interesuje go aspekt psychocieleśny i mistyczny jej życia. Może najbardziej

⁵⁴ Ten i wszystkie kolejne cytaty z przedstawienia *Persona. Ciało Simone* zostały sporządzone na podstawie zapisu audiowizualnego udostępnionego przez dział dokumentacji Teatru Dramatycznego m.st. Warszawy.

⁵⁵ Cyt. z przedstawienia.

⁵⁶ „Pozycja leżąca jest w teatrze Lupy szczególnie uprzywilejowana [...]. W pozycji leżącej śpimy, śnimy, lewitujemy i kochamy się, chorujemy, cierpimy i umieramy. Lupa czyni z tych niepublicznych i intymnych czynności (zgodnie z przyjętą w społeczeństwie normą) centralne zdarzenia swoich spektakli, wystawiając je na widok publiczny”. A. ZALEWSKA-UBERMAN: *Słownik Krystiana Lupy...*

⁵⁷ „Heidegger wprowadza kategorię otoczenia jako obszaru możliwej identyfikacji *Dasein*, którą można by nazwać — w odróżnieniu od tożsamości twardej tradycyjnej metafizyki — *tożsamością uczestniczącą*”. A. BIELIK-ROBSON: *Inna nowoczesność...*, s. 136.

— tajemnica samounicestwienia, uśmiercenia ciała. W wymiarze psychologicznym Lupa koncentruje się na motywach relacyjnych, biograficznych, ukazując w końcowych scenach postać, która doświadczyła niezrozumienia, pozbawienia wartości, obcości wśród najbliższych, postać, której brakowało podstawowego zaufania do tego, że może istnieć po prostu⁵⁸. Nie ufa temu, co rutynowe, nawykowe, co dla innych (rodziców Weil) stanowi strumień życia⁵⁹. Nie godzi się na *troskę i lęk* o bycie. Nieustające niezadowolenie sprawia, że nie zanurza się w swoim świecie, lecz szuka projektu na uświęcenie życia, nadania mu sensu, odkupienia oddzielonego ego — poza życiem. Aby unicestwić swe ego, unicestwia w końcu własne ciało, bycie. Lupa nie redukuje postaci do psychologicznych traum. Jednak zмага się z duchowością Weil, która radykalnie zdaje się różnić się od jego pojmowania ucieleśnionej, przyrodzonej, osadzonej w ciele, jego popędach, duchowości typu Jungowskiego. Życie-dzieło Weil, choć zakończone, zostaje potraktowane jako *work-in-progress*, dlatego przedstawienie nie odpowiada na pytania o Weil, lecz raczej mówi o procesie zmagania się i dotykania jej tajemnicy w kontakcie granicznym z własnym doświadczeniem twórców i... pomiędzy nimi.

Inszenizacja robi wrażenie sobowtóra procesu twórczego, który Lupa wypracowywał latami, a który kulminował w kreacji zbiorowej i „pisaniu na scenie” w *Faktory 2*. Inszenizacja jest jakby niegotowa, surowa. Zresztą wymagała korekt tuż po premierze pod wpływem nieoczekiwanych zdarzeń (manifestacji aktorki Joanny Szczepkowskiej grającej Weil). Można porównać przedstawiony tu

⁵⁸ O zaufaniu jako podstawowym osiągnięciu rozwojowym pierwszego okresu życia człowieka, wynikającym z wystarczająco dobrej opieki nad niemowlęciem, piszą psychiatrzy, psychologowie rozwoju i psychoterapeuci. Zob. na przykład J. BASISTOWA: *Istota i rozwój tożsamości w koncepcji E.H. Eriksona*. W: *Klasyczne i współczesne koncepcje osobowości*. Red. A. GAŁDOWA. Kraków 1999, s. 111—122; A. GIDDENS: *Bezpieczeństwo ontologiczne a niepokój egzystencjalny*. W: *Idem: Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Przeł. A. SZULŻYCKA. Warszawa 2006, s. 51—60.

⁵⁹ A co odnosi się do „zakorzenienia we wspólnej, bezosobowej glebie mimetycznych nawyków i obyczajów”. A. BIELIK-ROBSON: *Życie w strumieniu...*, s. 133. Por. A. GIDDENS: *Bezpieczeństwo ontologiczne...*, s. 60—67.

proces twórczy, szczególnie w scenie *Improwizacji* oraz scenie końcowej, do fundamentu praktyki twórczej Krystiana Lupa, w której centrum stał, jak dotąd, artysta medialny. W zakresie aktorstwa można ów proces opisać następująco:

Najważniejszym i niewątpliwie najtrudniejszym zadaniem, które Lupa powierza aktorowi, pozostaje jednak otwarcie się na Innego. Opuszczenie własnej — bezpiecznej i oswojonej — mikroprzestrzeni i próba konfrontacji z partnerem to ryzyko, jakie musi podjąć zespół aktorski, aby narodziła się wspólnota teatralna. Psychiczne i cielesne zbliżenie z drugim człowiekiem oraz stwarzanie trwałych więzi wymaga od aktorów przełamania bariery intymności, pozbycia się uprzedzeń i nastawienia na twórczy dialog. [...] Procesowi rozwoju międzyludzkich relacji, który zachodzi w granicach Utopii, powinien towarzyszyć wewnętrzny rozwój osobowości. Lupa wymaga od aktorów przekroczenia i poszerzenia własnej osobowości⁶⁰.

Paradoksem jest, że właśnie w tym autotematycznym przedstawieniu reżyser nie doprowadził do narodzenia wspólnoty, wspólnej tożsamości grupy, i pozbycia się uprzedzeń przez aktorów. Być może eksperymentując z obsadą i otoczonym religijną atmosferą tematem, nie uwzględnił kontekstu instytucjonalnego i kulturowego, aktualnych form życia zbiorowego. Stąd też relacje o złożeniu roli przez Maję Komorowską, „skandalicznym” zachowaniu Joanny Szczepkowskiej, zmianie obsady, nieadekwatnych zachowaniach widzowni⁶¹.

Lupa, podobnie jak Weil, obudowuje swoje dzieło-życie nieustannym komentarzem. Dzięki temu wytwarza swoją tożsamość, pojmowaną nie substancjalnie, lecz narracyjnie⁶². Tworzy nie tylko

⁶⁰ A. ZALEWSKA-UBERMAN: *Słownik Krystiana Lupy...*

⁶¹ Zob. E. BANIEWICZ: *Ciało Simone — próba prawdy*. „Twórczość” 2010, nr 8; M. ZIELIŃSKA: *Narodziny i śmierć postaci*. „Didaskalia” 2010, nr 96; L. KOLANKIEWICZ, M. KWAŚNIEWSKA: *Widzowie do zmiany...*

⁶² Zob. K. ROSNER: *Narracja a tożsamość jednostki ludzkiej*. A. MacIntyre, Ch. Taylor, A. Giddens, D. Carr. W: EADEM: *Narracja, tożsamość i czas*. Kraków 2003, s. 17–51.

narrację, ale i własny język, terminologię, za pomocą której ujmuje własną biografię, fenomen teatru i aktorstwa. Wciąż na nowo zmagają się z wypracowywaną i ustanawianą tożsamością, podejmuje eksperymenty w konfrontacji z aktorami i z publicznością, która tej tożsamości może nie potwierdzić. O spektaklach z późnej fazy twórczości Lupy (*Faktory 2, Persona. Tryptyk/Marilyn*) Katarzyna Fazan pisze w kategoriach biogramatu/bioteatru, w którym autor stosuje „strategię przeistaczania własnego »ja« w kolejne, »niemożliwe« wcielenie”. Nazywa to formą tranzytywizmu scenicznego. Z kolei Krystyna Duniec widzi w tych przedstawieniach „próbę rekonstruowania własnej egzystencji w przestrzeni scenicznego czasu i lekturę własnego doświadczenia”. Jej zdaniem, „Lupa zaprzęgając do teatralnej narracji swoje *bios* (życie) w celu konstruowania swojej scenicznej *autos* (tożsamość)”, sublimuje prywatne doświadczenie w kolejne wypowiedzi sceniczne i persony⁶³.

Jak wynika z przedstawionych analiz, Krystian Lupa stosuje podobną strategię i wobec siebie, i wobec postaci, którymi się zajął w niedokończonym *Tryptyku*. Postacie wciąż się przeistaczają i przeglądają w kolejnych wcieleniach, inspirują, zapładniają, wchodzi w kontakt graniczny i przekraczają granice odrębnych osobowości. Ich jaźnie są jaźniami-w-toku, żywymi procesami. Przy czym transsubstancjacja odbywać się może pomiędzy zarówno indywiduami realnymi, aktorami, jak i fikcjonalnymi czy symbolicznymi postaciami. Wszystkie one zostają sprowadzone do doświadczającego ciała jako wspólnej podstawy. To ono jest medium. Nie nowoczesna jednostkowa mocna świadomość osadzona w języku — *res cogitas*, lecz archaiczna, plazmatyczna, popędowa, doznająca, skończona w czasie, niema *res extensa*. Kultura wciąż na nowo chwytła ciało w sieć znaczeń, wypisuje swoje znaki na ciele, tworzy tabu granic ciała, bezustannie nazywa i oddziela, tworząc społeczne persony. W sytuacji intymnej możliwe jest jednak przekroczenie tej sfery, dotarcie do doświadczającego ciała, przeżycie spotkania, które przekształca osobowość. To strategia aktora-medium, tak jak ją pojmuje Lupa.

⁶³ Biogramat/Bioteatr. Zapowiedź konwersatorium poświęconego teatrowi Krystiana Lupy. Zakład Historii i Teorii Teatru Instytutu Sztuki PAN. www.e-teatr.pl [dostęp: 15.06.2011].

Teatr Lupy stał się przestrzenią dla intymnych procesów przeistaczającej się egzystencji (realnej, duchowej, mityczno-symbolicznej), przestrzenią doświadczania, spotkania, eksperymentu indywidu- alnego/zbiorowego oraz przestrzenią autonarracji i sublimowania własnej egzystencji.

Alina Sordyl

The Intimate — The Spiritual Personas of Krystian Lupa in Postmodern Culture

Summary

Auteur theatre of Krystian Lupa can be viewed as an intimate, identity-related process of the artist himself, who uses various adapted media — figures, books, and biographies — to talk about becoming an individual and their condition. Lupa searches for individualizing tropes and methods of theatricalization of what's intimate — concealed for the individual, corporeal, unconscious, urge-related, irrational, saint/demonic in a human. Utilizing the medium of a dreaming body of an actor in the process of transforming into a character, as well as group process, he examines cultural icons of the 20th century — Andy Warhol (*Faktory 2*), Marilyn Monroe (*Persona. Tryptyk/Marilyn*), Simone Weil (*Persona. Ciało Simone*). The productions from his unfinished triptych *Persona* are radically personal in presenting the existence of actor/character in the motion of opening, the changes and processes of mutual percolation between personal rituals and collective myths. The individuality of actor/character is presented as a subject that is experiencing, relative, the self-in-progress, a participatory identity. His/her identity is revealed as an ever-renewing process of self-understanding, performing, and transformation influenced by an extreme contact with another self — real, imagined, or symbolic — in the processes of never-ending references. The artist is interested in processes of revealing public personas, invading the intimate spheres of an alien, inaccessible personality and their secret; processes, in which actors are the tools of transgression. But at the same time, these processes traverse the actor's condition and reveal the intimate sphere of an actor, their experiencing self, and their personality.

Alina Sordyl

Intime — geistige Die Personen von Krystian Lupa in der postmodernen Kultur

Zusammenfassung

Das Autorentheater von Krystian Lupa darf betrachtet werden als ein intimer Identitätsprozess des Künstlers selbst, der mit Hilfe verschiedener Medien — Figuren, Bücher und Biografien von Werden und Verfassung eines Menschen erzählt. Lupa sucht nach Individuierungsspuren und nach Methoden, das was für den Menschen selbst intim und geheim, was in ihm körperlich, unbewusst, triebhaft, irrational, heilig/dämonisch ist auf die Bühne zu bringen. Mittels solcher Medien wie träumender Körper des sich in eine Figur verwandelnden Schauspielers und mittels eines Gruppenprozesses untersucht er die Kulturikonen des 20. Jahrhunderts: Andy Warhol (*Factory 2*), Marilyn Monroe (*Persona. Triptychon/Marilyn*) und Simone Weil (*Persona. Simons Körper*). Die Theatervorführungen des unfertigen Triptychons *Persona* schildern auf extrem persönliche Art und Weise die Existenz des Schauspielers/der Figur im Prozess der Eröffnung u. der Änderung der Persönlichkeit, und in den Prozessen des gegenseitigen Durchdringens an der Grenze der persönlichen Rituale und der gemeinsamen Mythen. Das Individuum — der Schauspieler/die Figur wird dargestellt als ein wahrnehmender Relationssubjekt, als pendentes Ich, als eine beteiligte Identität. Die Identität des Schauspielers/der Figur erscheint als ein stets wiederholter Prozess der Selbstbewusstmachung, der Performance und der Transformation unter dem Einfluss von dem Kontakt mit einem anderen — wirklichen, vorstellbaren oder symbolischen Ich in den Prozessen der endlosen Konnotationen. Der Künstler ist daran interessiert, öffentliche Personen zu enthüllen, in eine Intimsphäre der fremden, unzugänglichen Persönlichkeit und in deren Geheimnis einzudringen, die Prozesse in Gang zu bringen, in denen die Schauspieler zu Transgressionswerkzeugen werden. Diese Prozesse führen aber zugleich dazu, dass der Schauspieler seine Figur schon nicht mehr spielt, sondern sein Ich, seine Persönlichkeit — seine Intimsphäre enthüllt.